Rok IV. Warszawa, 15 Lipca 1911 r. № 14. (Ogólnego zbioru № 68).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dziennikow Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.



W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 14.

Od l-go lipca do l-go września Redakcja i Administracja „Przeglądu Muzycznego" czynna tylko od godz. 4-tej do 5-tej po poł.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołów Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego)

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mankowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

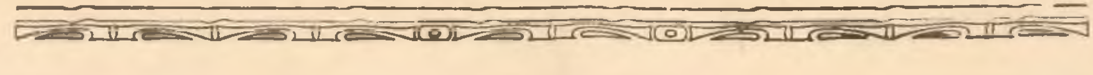
Janczewska-Rybałtowska, pianistka. Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

Rok IV. Warszawa, 15 lipca 1911 r. № 14. Ogólnego zbioru № 68



Przegląd Muzyczny





DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu.

Mej Żonie poświęcam.

Część druga 1624—1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego).

ŹRÓDŁA (z archiwum kapitulnego w Krakowie):

1) Regestrum Generale omnium Perceptorum et Expositorum Collegij RR. Rorantistarum Hoc est Presbyterorum Capellae Regiae vulgo Rorantiae dictae Ad Ecclesiam Cathedralem Cracoviensem erectae quod ab Anno Dni 1624-to Incipit Praesidente Rndo Domino Praeposito corundem Presbiterum et Capellae supramemoratae (w cytowaniu: R G).

2) Regestrum Expensarum Menstruae Dispensationis pro Mensa Collegij RR. Praebenderiorum Capellae S R M. Rorantistarum Praesidente Adm. Rndo Dno Matthia Łukaszewicz De annno Dni 1662 eiusdem Capellae Instituto deinde in anno Dni 1682 die 13 mensis may liberis suffragiis RR. Praebendariorum eiusdem Capellae et Collegij in Praepositum electo et de 11 Julij in Capellam et Domum Rorantistarum introducto (w cytowaniu: R E).

3) Registrum Menstruale Dispensationis Rndorum Patrum Rorantistarum comparatum Anno Dni 1620 Januarj die Prima (w cytowaniu: R M I).

4) Registrum Menstrualis Dispensationio Rndorum Patrum Rorentistarum Comperatum Anno Dni 1654 Mense Januaris Die 16 (w cytowaniu: R M II).

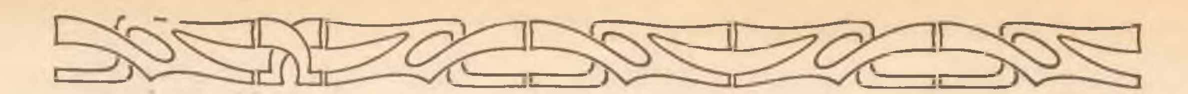
5) *Dyplomy* archiwum kapitulnego oznaczone w zrobionym przez ś. p. ks. Polkowskiego katalogu kartkowym następującymi liczbami: 762 aa, 762 B, 702 C, 763 G, 767, 796, 837, 843 A, 843 F, 856 A, 856 B, 875 A, 886 d. *).

6) *Rel. Castr. Crac.* (z archiwum aktów grodzkich w Krakowie), tom 79 i 83 **).

Dzieje kapeli rorantystów w XVII stuleciu, są dziejami jej powolnego, lecz ustawicznego upadku, który rozpoczyna się niemal od chwili przeniesienia się dworu król. do

*) Źródło l. 1–5 udostępnił mi archiwarjusz katedry wawelskiej ks. dr. Juljan Gołąb, za co składam mu niniejszem serdeczne podziękowanie.

**) Na Rel. Castr. Crac. zwrócił mą uwagę łaskawie prof. dr. Stanisław Kutrzeba.



Warszawy, w szczególności zaś od pierwszej trzeciej części XVII stulecia, t. j. od czasu założenia wokalno-instrumentalnej kapeli w katedrze wawelskiej, w kościele N. P. Marji, oraz t. zw. jezuickiej kapeli w Krakowie*), które mimo mniejszych wyposażeń prześcignęły rorantystów świetnością produkcji, choćby z tego tylko powodu, że ci ostatni byli zdani wyłącznie na wykonywanie dzieł wokalnych — wyłączność zaś ta nie leżała w duchu czasu i nie odpowiadała ówczesnemu rozwojowi muzyki kościelnej, jakkolwiek przyczyniała się do konserwowania czystego klasycznego stylu i do pewnego stopnia wpłynęła na tych polskich kompozytorów, którzy pozostawali w stosunkach z kapelą rorantystów.

Upadek ten, który mimo swej niekiedy jaskrawej jawności nie wywarł żadnych zgubnych wpływów na rozwój muzyki polskiej, leżał również w istocie ustroju roranckiej kapeli, ustroju całkiem odmiennym niż organizacyjne zasady wyżej wspomnianych artystycznych organizacji. Najważniejszą zaś jego cechą jest, że odciął rorantystów od wyłącznie artystycznych czynności ku pieczy o „temporalia", ku czynnościom gospodarczo-ekonomicznym i czysto administracyjnym. Z chwilą gdy aparat administracyjny rósł, malały troski o kwalitatywną wartość produkcji. *Autonomja rorantystów stała się źródłem i powodem ich upadku: siła ekonomiczna niszczyła wytrwale siłę artystyczną.*

Autonomja ta była zasadniczym błędem jaki popełnił król-założyciel. Inne kapele posiadały ustrój daleko korzystniejszy od rorantystów. Na czele np. kapeli katedralnej stało dwóch przełożonych: *prefekt* (zazwyczaj kanonik) kierujący administracją kollegium i *magister* (capellae) czyli *dyrygent*. Rorantyści natomiast mieli podwójne zadanie, z których pierwsze przerastało ich siły i przyczyniało się do tego, że wielu członków wraz z przełożonym nie mogło nieraz przez dłuższy czas wypełniać swych artystycznych obowiązków, przebywając poza Krakowem; spory prowadziły ich nawet do Rzymu. Do tego przyłączyły się liczne procesy (długotrwałe), rewolty w łonie kollegjum, nieporozumienia z przełożonymi, intrygi, przedewszystkiem zaś ciosy zadane przez pobyt Szwedów w Krakowie.

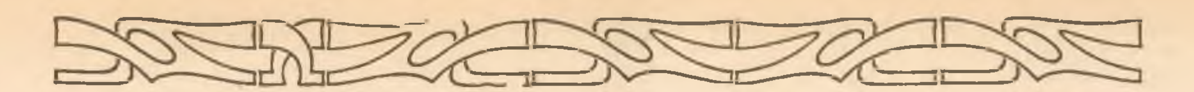
I.

Część pierwsza tej pracy**) zawiera akt fundacyjny (str. 44—60) i przywileje kapeli nadane przez Zygmunta Augusta w r. 1543. Potwierdzali je wszyscy następni królowie, a więc Stefan Batory (w r. 1584), Zygmunt III (w r. 1588), Władysław IV (w r. 1683), Jan Kazimierz (w dniu 30 stycznia 1649), Michał Korybut Wiśniowiecki (w dniu 30 listopada 1669), Jan III Sobieski (w dniu 29 marca 1683).

Do wieczystych przywilejów i beneficjów zawartych w akcie fundacyjnym ***) przybywały jeszcze w XVI wieku nowe. Słynna z dbałości o kapelę rorantystów *Anna Jagiellonka* darowała w r. 1584 kapeli *Swaszowice i części wsi Mękarzowice i Koryto:* „Szwoszowice cum praedio, et sortibus in Mękarzowice et Korytko in terra Sandomiriensi districtuque Visliciensi iacentes, quam cum omnibus ad eam pertinentibus ad hoc idem Sacellum dotauimus, et... donamus euiterne Craccuiae die uigesima octava Aprilis Anno Domini Millesimo Quingentesimo Octuagesimo Quarto. Anna". (dokument 702 aa).

Stefan Batory umocnił tę darowiznę przywilejem z r. 1585 (dokument 703 C): „STEPHANVS, Rex Poloniae i t. d. Significamus, quod cum intellexerimus eam esse mentem et uoluntatem Serenissimae Dominae Annae Dei gratia Reginae Poloniae etc. . ut antecessorum suorum praesertim D. Sigismundi Primi... piissima imitata uestrigia, ardentissimoque coltus divini in primaria Arcis nostrae Cracoviensis Capella Regia promovens studio desiderioque incensa constituerit praedium et uillam Swosowicze nec non sortez totas et integras in uillis Mękarzowicze et Koritho in districtu Visliciensi et Palatinatu Sandomiriensi sittas à sua Serenitate propriis pecuniis a Generoso Hieronimo Konarski emptum et ei Capellae Regiae *propter augendos prouentus* sacerdotum illic Deo Optimo Maximo sacrificantium et in laudibus diuinis Beatacque Mariae Virginis... assidue perseurantium donare, resignare, et ordinationem quandam respectu auctionis prouentuum facere..."

*) Dzieje tych kapel ukażą się w najbliższym czasie.
**) Materjały do dziejów i t. d. Kraków—Warszawa, 1910.
***) Por. „Materjałów" część I, str. 12—13.



„Jure tamen patronatus nostri Regio ad conferendam Praeposituram et praebendam dumtaxat actu Presbiteris cum obligatione nullum aliud beneficium praeter hoc, tenendum et residendum semper manente saluo“ *).

W r. 1602 zapisał rorantystom kanonik Marcin Szyszkowski (późniejszy biskup), dziesięcinę 100 fl. rocznie w swej wsi Obiągorze w powiecie chęcińskim (Sandomierskie); w tymże roku (25 listopada) umocnił tę darowinę Zygmunt III przywilejem, który znajdziemy w całości w I części mych „Materjałów“ (str. 60—61).

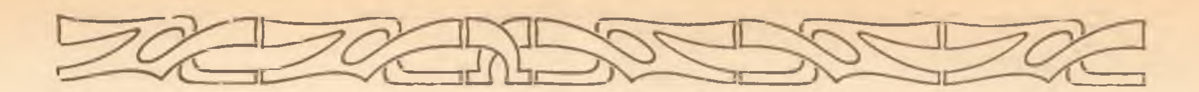
W r. 1633 nadał Rorantystom król Władysław IV przywilej pobierania z żup Bocheńskich 300 fl. więcej w roku dla przełożonego. Na mocy bowiem aktu fundacyjnego z r. 1543 tylko 100 fl. rocznie pobierał w ratach kwartalnych. W przywileju pisze król: „pensionem trecentorum florenorum polon. in zuppis nostris Bochnensibus in auctionem reddituum illorum pro mense eorum communi assignandam educimuset assignamus, singulis annis pro rathis et temporibus primam videlicet pro Sacro Sancto Paschae proximo, secundum pro Assumptionis in caelum B. M. V., tercia pro Conceptionis Beatae Mariae et Immaculatae Virginis Mariae festis et diebus“ —„...ultra aliam pensionem centum marcarum polon inde percipi ab ijsdem Praebendarijs solitam“. „Cracoviae“ die XV mensis Martij Anno MDC XXXIII“.

Swej szczodrobliwości nie ograniczył król Władysław IV do potwierdzenia poprzednich przywilejów i do nadania rorantystom prawa pobierania dochodów z Bocheńskich żup. W sto lat po wyłonieniu się projektu Zygmunta Starego zmierzającego ku założeniu kapeli obdarował rorantystów dochodami probostwa wsi Czernichów. W przywileju datowanym w Warszawie w dniu 6 lutego 1640 pisze: „...dicto Sacelo Ecclesiam Parochailem Smae Trinitatis in Villa Nostra Regia Czerniecow pro iure patronatus Nostri Regji vnire et incorporare dignaremur“... „incorporamus praesentibus lineris Nostris, ita vt quamprimum post decessum modenci Parochi vacauerit statim ex vi praesentis vnionis et incorporationis in perpetuam possesionem et inrisdictionem Praebendariorum ...deveniat“ (dokument 856 B). — Rorantyści nie weszli odrazu w posiadanie nowej prebendy. Jan Kazimierz potwierdza nadanie tego przywileju z 18 maja, r. 1666 (dokument 875 A): „...statim postquam modernus eius possessor e uivis decesserit, ex vi binarum vnionum et incorporationum praefato Sacello Nostro Regio eiusque praebendarijs nunc et pro tempore existentibus, in perpetuam possessionem et iurisdictionem tenendam, habendam, possidendam (sc. parochiam Eccl. in villa Czerniechow)“. Wynika z tego, że w r. 1666 żył jeszcze proboszcz czernichowski i że dotąd nie mogli rorantyści korzystać z przywileju. Nastąpiło to prawdopodobnie w r. 1693, gdyż w rubrykach dochodów roranckich spotykamy wzmiankę o probostwie czernichowskiem („Tempore conflagrationis domus Plebanalis“) dopiero pod tą datą. Prawdopodobnie ów proboszcz nie żył już dawno, ale rorantyści dopiero w tym roku mogli wejść w posiadanie prebendy: przypuszczam, że wykonanie praw opartych na przywileju stały na przeszkodzie jakieś pretensje opactwa tynieckiego, do którego to przypuszczenia upoważnia mnie dokument 898, z r. 1758 zawierający zrzeczenie się praw opactwa tynieckiego na rzecz rorantystów, potwierdzone w r. 1763 przez stolicę papieską. Kwestję tę poruszam w trzeciej i ostatniej części „Materjałów“. W każdym razie od r. 1693 czerpali rorantyści dochody z probostwa czernichowskiego, przełożony zaś ich nosił tytuł: „Ecclesiae Parochialis Czerniechoviensis Vicarius Perpetuus“ (por. RG, 202 i 203). Urywa się to jednakże z rokiem 1694: w rubryce dochodów znika probostwo czernichowskie z tą datą — czyli że opat tyniecki (prawdopodobnie dzięki swym stosunkom z kapitułą krakowską) osiągnął swoje **). Mimo to potwierdzenia przywileju odnośnie do Czerniechowa odnawiali królowie: Jan Kazimierz w dniu 30 stycznia 1649 r., 1666 (j. w.), Michał Wiśniowiecki (30 listopada 1669 r.) i wreszcie Jan III w dniu 29 marca 1683 r. (dokument 885 d), który powołując się na poprzednie potwierdzenia przywilejów pisze: „Nos .. easdem Litteras in omnibus punctis confirmandas esse duximus... Die XXIX Mensis Martij Anno Dni MDCL XXXIII Joannes Rex“.

Jeśli sprawa probostwa czernichowskiego zawiodła rorantystów, to inne benificja

*) Mylnem więc było moje przypuszczenie (z powodu braku dokumentów), że kardynał Jerzy Radziwiłł nadał Rorantystom dziesięcinę w Swoszowicach w wysokości 400 fl. (Materjały I, str. 17).

**) Przypomina to opisywany przez M. Barucha w „Pabianicach, Rzgowie i wsiach okolicznych“ (Warszawa 1903. str. 107), spór między rorantystami a kollegjatą łęczycką. Król Zygmunt August nadał dziesięcinę z Pabianic, Rzgowa. Gadki, Chocianowic i Łaskowic rorantystom (1543) odbierając je kollegjacie łęczyckiej. Zygmunt III przywrócił je kollegjacie w r. 1569, jednakże „przywilej nie wszedł w wykonanie. Spory trwały jeszcze w XVII wieku, jak się później przekonamy.



wzbogaciły ich, jakkolwiek nie obeszło się bez sporów, o czem poniżej będzie mowa. Niektóre notatki w „Elenchu“ (E) i RG wskazują na jakieś dziesięciny i beneficja, o których z innych dokumentów nie dowiedzielibyśmy się. I tak np. w dziesięcinach mazowieckich jest wzmianka, że i wsie Molenda i Ruda wchodziły w zakres decymowania. Ruda leżała „w obrębie wsi Chocianowice“ *), Molenda zaś stanowiła osadę młynarską **). Prawdopodobnie jednak należała do jednej z wsi wymienionych w akcie erekcyjnym i dlatego o niej nie wspominano. Od r. 1624 w rubrykach dziesięcin mazowieckich są wymienione wsi: Kaski, Kozłowice, Czerwona Niwa, Molenda i Ruda. Przynosiły rocznie 500 fl, (RG, str. 1 i nast.). Obok nich zaś: Pabianice, Rzgów, Chocianowice, Łaskowice i Gadka, a więc wsi należące do parafji pabianickiej. I te również przynosiły 500 fl. Ze Swoszowic, które później wypuścili rorantyści w arendę, mieli również 500 fl., z żup bocheńskich 160 fl., a wreszcie z Obiągoru 100 fl. (por. RG, 1 i nast.). Taki stan istniał w r. 1624, gdy Marcin z Mielca objął przełożeństwo kapeli. Pabianickie dziesięciny zbierali prawdopodobnie od r. 1625 nie rorantyści, lecz kapituła krakowska, która im wypłacała rocznie owe 500 fl. (RG, str. 13). Normalny dochód kapeli wynosił zatem 1760 fl. Od r. 1625 zaczynają rorantyści pobierać dziesięcinę a raczej widerkaf z Czarnocina ***). Dochody ich wynoszą rocznie 1900 fl. (RG, str. 13). Dochody te rosły ustawicznie. Nie jest pewnem, odkąd Swoszowice wydzierżawili rorantyści. W r. 1630 dochody z arendy podnoszą się z tym rokiem do sumy 2040 fl. Ponieważ w r. 1631 arenda Swosz. wynosiła 800 fl., więc ogólny dochód wzrósł do sumy 2200 fl. — Od r. 1632 przybywa im niewielki widerkaf na kamienicy Wołkowskiej („Lapidea Wolkowska dicta“, RG str. 57) przy ulicy św. Mikołaja w Krakowie, w wysokości 49 fl., co z innymi dochodami i 9 fl. z żup Wielickich **) czyni razem 2258 fl. W r. 1636 dochód ze Swoszowic podniósł się o 30 fl. (dochód roczny zatem 2288 fl.), zaś od r. 1638 o dalszych 70 fl (d. r. = 2358 fl.). Również pabianickie dziesięciny wzrosły, gdyż w r. 1637 pobrali rorantyści za 3 lata poprzednie 1850 fl. czyli o 120 fl. więcej niż dawniej. Od r. 1640 mazowiecka dziesięcina przynosiła im 800 fl., zaś kapituła krak. nie zapłaciwszy rorantystom owych 500 fl. za pabianicką dziesięcinę, za lata 1635—1637, nie zwróciła wprawdzie zaległości, jednakże stale wypłacała rorantystom 650 fl. rocznie od r. 1638.

W r. 1646 wysokość dochodu z arendy swoszowickiej spadła z niewiadomego powodu do kwoty 500 fl ****). Mimo to nominalny dochód w tym roku wynosił z powodu dziesięciny wypłacanej przez podsędka wiślickiego Żuchowskiego ze wsi Kotlic w wysokości 140 fl. rocznie: 2350 fl. Stan ekonomiczny kapeli nie musiał być najgorszym, skoro pozwalała sobie na finansowe spekulacje. Czytamy np. w RG. na stronie 100: „Anno Dni 1647 Die Decima Nona Aprilis. Dała Communitas z skrzynie Panu Januszowicowi Mieszczaninowi y Raycy krakowskiemu florenos Tysiac na Wyderkauff od którego według Inscriptiey zapisaney na Ratuszu krakowskim ma płacić flor. siedmdziesiąt quotannis pro Festo Natiuitatis Dni Nri Jesu Christi, a ta summa zapisana na kamienicy iego“. Potem dopisano: „Przeniesiony iest ten czynsz ad bona Villae Wysoko Gnosi Dni Seuerini Paszkowski“. W poprzednim zaś roku „feria quinta post dominicam palmarmum dedinus fl Trecentos pro Censu reemptionali Famato Petro Groniecki Civi Crac. et Coniugi ipsius ex carbona Communitatis“ (RG, str. 97).

Stan taki trwał do r. 1655, t. j. do wojny szwedzkiej i zajęcia Krakowa przez Karola Gustawa. Reasumując poprzednie uwagi stan finansowy kapeli można w najważniejszych fazach rozwoju przedstawić w następujący sposób:

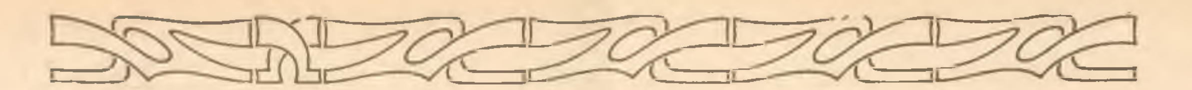
R. 1624 —	dochód	roczny	nominalny:	1760	fl.
„ 1625 —	„	„	„	1900	„
„ 1630 —	„	„	„	1980	„
„ 1631 —	„	„	„	2200	„
„ 1632 —	„	„	„	2249	„

*) Baruch, l. c., str. 279.

**) Baruch, l. c., str. 273.

***) W r. 1630 wypłacił im widerkaf z Czernocina Ossoliński (RG, str. 52).

****) Dochód ten ustalił się przez cały wiek XVII. W niektórych latach był jednak większy (z niewiadomych powodów): w r. 1650 – 1080 fl., w r. 1651 1100 fl., w r. 1652 – 1100 fl.; od r. 1653 stale 500 fl.



„ 1636 —	dochód	roczny	nominalny	2540 fl.
„ 1638 —	„	„	„	2900 „
„ 1639 —	„	„	„	2700 „
„ 1640 —	„	„	„	3450 „
„ 1641 —	„	„	„	2800 „
„ 1646 —	„	„	„	2490 „
„ 1647 —	„	„	„	2610 „
„ 1649 —	„	„	„	2560 „
„ 1651 —	„	„	„	3250 „
„ 1653 —	„	„	„	2710 „

Tu należą zatem dochody: a) ze Swoszowic, b) z Pabjanic (wypłacane przez kapitułę, c) z Mazowsza, d) z Czarnocina, e) z Kotlic, f) z Bochni, g) z Obiągoru, h) od Januszowiczowej i) z Kamienicy Wołkowskiej. Dzielono się temi dochodami równo (w niektórych wypadkach młodsi otrzymywali mniej); przełożony miał, jak wiadomo *), inne jeszcze dochody.

Mimo wszystkich wieczystych darowizn zatwierdzonych przywilejami królewskiemi, mieli rorantyści wiele przeszkód i niedogodności w korzystaniu z nich. Wypłaty nie odbywały się regularnie, opóźnienia bywały nieraz znaczne. Był to stan chroniczny. Kapituła krakowska wstrzymała kapeli wypłatę dziesięciny pabjanickiej w r. 1635 i 1636; uzupełniła ją dopiero w r. 1637 płacąc za trzy lata 1850 fl. Właściciel Objągora Gawroński zapłacił dopiero w r. 1644 za 3 lata (1642—1644). Żupnik bocheński również nie odznaczał się punktualnością. Terminy wypłat oznaczone w przywilejach były martwą literą. Zdarzały się wypadki, że rorantyści dochodzili swych praw w drodze sądowej lub tracili swe dziesięciny.

W r. 1626 udawał się Marcin z Mielca „na querelę" do Nowego Miasta (RG, str. 45). W r. 1630 nie otrzymali rorantyści dziesięciny z Czerwonej Niwy z powodu zarazy („propter pestem vallidam quae grassabatur per totam Mazoviam", RG, 52). W r. 1634 zabrał im dziesięcinę z Kozłowic i Czerwonej Niwy prawdopodobnie Stanisław Radziejowski, starosta. W RG (62) czytamy: „Ex Kozłowice et Advocatialia in Czerwona Niva, a G. D. Stanislao Radzieiowski nil acceptum ob raptum huius decimae" Wiadomo**), że już z r. 1610 uczynił tosamo. W r. 1644 grad zniszczył plony w Swoszowicach, wskutek czego z 900 fl. rocznego dochodu z dzierżawy „defeleati sunt flo. 150 propter grandinem" (RG, 92). W r. 1645 mieli rorantyści jakiś spór z wojewodą mazowieckim, gdyż w RG (96) czytamy: „Pro iure cum palatino Mazouiesi fl. 92/23". Wogóle pozycja „pro iure et via" powtarza się w rachunkach dość często. Na domiar złego wybuchały spory i nieporozumienia w łonie kollegjum roranckiego. W r. 1628 musiał ustąpić Marcin z Mielca z powodu „excessus suos", jak czytamy w RG, str. 50. Następny przełożony, Hannibal Orgas był kapeli narzucony („contra iura et leges nostras", RG l. c.), lecz był przełożonym krótko, bo do r. 1629. Przełożony Adam Janecki też miewał nieporozumienia z członkami kapeli ***).

Właściwy rozstrój w kapeli rorantystów rozpoczyna się od r. 1655, t. j. od zajęcia Wawelu przez Szwedów.

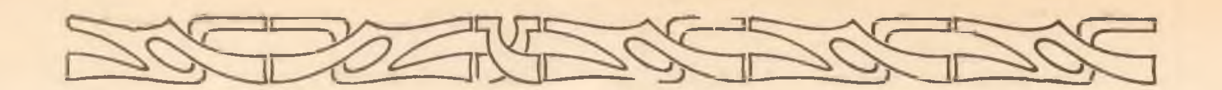
D. c. n.

---

*) „Materjały", część I, str. 12. „Elenchus" (134 r.) określa dokładniej wysokość dochodów w r. 1631: dziesięcina szczepanowska fl. 90, ze Słomnik i Biskupic 200 fl., z Górnej wsi 16 fl., z Winiar 60 fl Prócz tego od właścicielek ówczesnych, t. j. „księżnej" Tarnowskiej i P. Woynickiej... faskę masła, kopę sera

**) Materjały I, str. 17.

***) Bliższe wiadomości o tych wszystkich wypadkach są podane poniżej w II i III części.



DR. ADOLF CHYBIŃSKI.

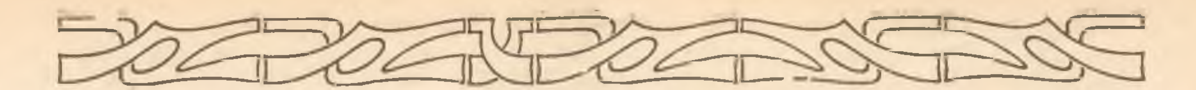
Wspomnień kilka o Feliksie Mottlu.

Ostatnich kilka lat pobytu w Monachjum, dało mi sposobność obserwowania z bliska kapelmistrzowskich czynów Feliksa Mottla, o którym przedtem tyle słyszałem, jeszcze zaś więcej czytałem. Byłem przedtem świadkiem koncertów dyrygowanych przez H. Richtera, A. Nikischa, F. Weingartnera (przez 3 sezony), G. Mahlera (koncerty kompozytorskie), H. Zuppego (Akademja monachijska), R. Straussa (koncerty kompozytorskie), W. Safonowa i wielu innych, mniej głośnych, lecz bardzo wybitnych kapelmistrzów, z których Zygmunt Hausegger pozostanie na zawsze w mej pamięci. Największe wrażenie pozostawił jednak Weingartner i Mahler. Rzecz prosta, że gdy po powrocie do Monachjum (1904) ujrzałem program „Akademie Konzertów" dyrygowanych przez Mottla, pierwszem pragnieniem było poznać i porównać słynnego dyrygienta wagnerowskiego, jakim oddawna już był Mottl, z dwoma poprzednimi przedewszystkiem. Pierwsze wrażenie jakie otrzymałem, było że Mottl poświęcał wszystko—niekiedy nawet dobre brzmienie orkiestry—dla *temperamentu*, „Schwungu", potęgi rytmicznej, a nawet dynamicznej. Piąta Beethovena urastała pod jego „rękami" do jakiejś potwornej baterji, wszystko miażdżącej. Czułem się po wysłuchaniu jej pod jego dyrekcją raczej zmiażdżonym niż podniesionym. To nie był Beethoven, kochający ludzkość, lecz Jowisz gromowładny rzucający z Olimpu rozkazy w formie piorunów—Beethoven—nadczłowiek w każdym razie. To było wcielenie tych idei, które wyraził Wagner w piśmie o Beethovenie. W IX symfonji odczuwaliśmy to w tymsamym stopniu, częstokroć jeszcze w większym. Nic apollińskiegojak u Weingartnera, nic apolińsko-dyonizejskiego jak u Mahlera, ale też i nic z owego szulmajsterstwa Zumpego. Najpiękniej wykonaną część II symfonji V słyszałem pod dyr. R. Straussa; był to chyba jeden z najpiękniejszych czynów genjalnego twórcy „Don Juana". Wykonanie tej części pod Weingartnerem nie bywało gorsze, ale i nie lepsze, choć Weingartner, którego wielkim czynom zawdzięczam bezgraniczne uwielbienie dla Beethovena, po dziś dzień nie ma sobie równych jako dyrygient beethovenowski. Jedynie „Leonora III", którą raz w Monachjum dyrygował Mahler, była przez zmarłego niedawno twórcę obrzemych symfonji, podaną tak, jak chyba nikt jej podać lepiej nie mógł.

Mottl był Wiedeńczykiem pur sang. Gdy dyrygował Schubertem, zwłaszcza słynną C-dur, znikały nawet owe „himmlische Längen", a tkliwość i humor rozbrajający walczyły z sobą o lepsze w wyrazie. Mimowoli nasuwały się na myśl owe biedermejerowskie obrazki Schwinda, na których oglądamy Schuberta w towarzystwie wesołych przyjaciół. Niedokończoną symfonję wolałem jednak słuchać pod dyrekcją Weingartnera, lub nawet Hauseggera.

Jako przeciwnik operetki nie uczęszczałem z zasady na żadne operetkowe przedstawienia. Nie dawała ich wcale nadworna opera. Jedyny raz w roku, t. j. z końcem karnawału, pozwalano sobie na wyjątek: grano „Fledermausa" Jana Strausa. Dyrekcję obejmował—wagnerjanin Mottl. Zdaje mi się, że chyba tyle pracy, ile śpiewacy i śpiewaczki miały w przygotowywaniu tego dzieła, nie dawała im żadna premjera. Wszystko było w stylu, wszystkie ruchy i śpiewy (zbyt stylowych) artystów opery zmieniały się; były inne niż te, do których przyzwyczailiśmy się. Humor był tak piramidalny, iż miało się wrażenie, jakby Mottl dyrygował, trzymając lewą rękę w kieszeni i z papierosem (nieodstępnym) w ustach, z cylindrem tańczącym na prawo i lewo na owej charakterystycznej głowie, o której ktoś mówił, że robi wrażenia „des Fiacker-und des Hofrats-Kopfes".

Mottl był uczniem Brucknera. Podobno Mahler wykonywał najlepiej jego dzieła, ale kilka symfonji Brucknera wykonanych pod dyr. Mottla spotęgowały we mnie te potężne wrażenia, jakie wywołały produkcje Weingartnera i Hauseggera. Nie dorównały im zupełnie czyny „specjalisty od Bucknera" t. j. Ferdynanda Loewego, jakkolwiek co do tempa *w wolniejszych* częściach zupełnie uznaję poprawność i trafność tego ostatniego. U Mottla znowu szybsze części wychodziły ponad wszelką chwalbę niezrównanie. W finałach stawał się Mottl kongienjalnym. Ale i w wolniejszych częściach umiał Mottl z całą precyzją uchwycić to, o czem pisze Schumann, gdy kreśli wrażenia wiedeńskie: „der katholische Weihrauch".



Brahmsa rzadko spotykaliśmy na programach koncertów Mottla, wagnerjanina i ucznia Brucknera—w przeciwieństwie do programów wszystkich orkiestr monachijskich. Jednakże kto słyszał Brahmsa op. 56 (warjacje symfoniczne na temat Haydna), dyrygowane przez Mottla, ten nie mógł dość pewnie zrozumieć jego stanowiska wobec Brahmsa. Nie było to bynajmniej objawem, jakiegoś niesprzyjania muzyce konserwatywnej. Ileż bowiem wrażeń zawdzięczamy owym Mottlowskim wieczorom, na których słyszeliśmy kilkanaście kantat Bacha i koncertów Händla.

Wiadomo, że Mottl był jednym z najwybitniejszych dyrygientów dzieł Berlioza i Liszta „Symfonja fantastyczna", „Harald we Włoszech", ustępy z „Romea i Julji", przedewszystkiem zaś z „Potępienia Fausta" były w jego wykonaniu czemś przechodzącem wszelką możność opisu. Ś. p. Karłowicz słysząc wykonanie „Haralda" pod dyr. Mottla, przekonał się do nieśmiertelnej wartości wielu przepięknych ustępów arcydzieł Berlioza. Nawet w Paryżu uznawano niedoścignione mistrzostwo Mottla pod tym względem.

Mottl dbał zawsze o to, aby *całość* kompozycji wyszła „aus einem Guss", w wielkiej linji, której podporządkowano są szczegóły. Mottl często nie opracowywał szczegółów, byle tylko nie stracić szwungu i nie zgubić śmiałej, wielkiej linji. Dzieła Straussa i Regera wykonywane przez Mottla nie zyskiwały nic na tem. Mottl nie miał tego daru, który posiada Weingartner: mimo wypracowania szczegółów zachować ową monumentalność. A jednak, gdy rozchodziło się o kwestję ambicji, wtedy można było Mottla i pod tym względem podziwiać. Do takich czynów zaliczam wykonanie „Życia bohatera" R. Straussa, podczas „R. Strauss — Woche" w Monachjum (1910). Z jednej strony Strauss na czele filharmoników wiedeńskich—a więc najlepszej orkiestry na kontynencie; z drugiej strony Mottl ze słynną, świetną nadworną orkiestrą monachijską. Jeśli kiedy, to właśnie wówczas Mottl dokonał czynów świetnych. Podziw był ogólny. Nawet w Monachjum nie spodziewano się tak doskonałej produkcji jednego z najtrudniejszych utworów, jakie kiedykolwiek napisano.

Zdrowy zmysł muzyczny Mottla i jego szczególny zmysł do dyrygowania oper pozwolił mu zaliczyć się do doskonałych dyrygientów Mozartowskich. Jego „Mozart—Festspiele" były niezrównane. Nawet wtedy, gdy śpiewakom można było coś zarzucić, Mottl ze swą orkiestrą stał poza sferą zarzutów.

A jako dyrygient wagnerowski? Zbyteczne są wszelkie zachwyty pod tym względem. Głęboką wdzięczność czuł każdy, kto słyszał *jego* „Hollendra", *jego* „Tristana", *jego* „Śpiewaków-mistrzów z Norymbergi", *jego* „Ring". „Tristan i Isolda" (z Thilą Plaichinger w roli tytułowej) i „Śpiewacy-mistrze" (z van Rooy'em jako Sachsem) z r. 1904 i 1905, pozostaną na zawsze w mej wdzięcznej pamięci, jako jedne z najgłębszych wrażeń muzycznych dotąd doznanych.

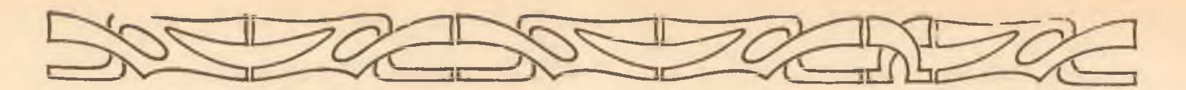
LEOPOLD SCHMIDL.

Z pracowni artysty.

(*Ciąg dalszy*).

II.

Dawno znanym i dowiedzionym jest fakt, że wirtuozi rzadko kiedy są w stanie umożliwić swym uczniom zrozumienie owego procesu wewnętrznego, będącego podstawą ich artyzmu. Dają oni początek nowym kierunkom w sztuce, ale do założenia szkoły w dosłownem znaczeniu są wogóle najczęściej niezdolni. Jako potężne talenty, natury z gruntu muzykalne, które już we wczesnem dzieciństwie czuły się geniuszami muzycznymi, zawsze kierowali się przedewszystkiem intuicją, nie zdając sobie jasno sprawy z zasad i prawideł własnej sztuki—a i później cała uwaga skierowana była przeważnie w kierunku rozwoju twórczości artystycznej, którą uważali za główne swoje zadanie. Im większy talent, tem większe bywa uprzedze-

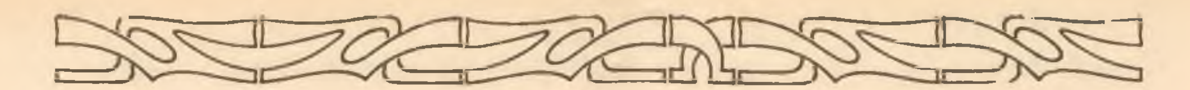


nie do rozumowego traktowania strony technicznej, oparte na fałszywem uczuciu, że dorobek artystyczny mógłby ponieść szkodę w tem zbytniem wzbogaceniu wiedzy ścisłej. Okoliczność ta ogranicza do samego tylko naśladownictwa naukę uczniów, kształcących się u takich najwybitniejszych wirtuozów—a ich właśnie opinia publiczna powołuje przedewszystkiem na to stanowisko, oczywiście głównie ze względów socjalnej natury.

Ale nie dość na tem; chcąc być sprawiedliwym, nie można oddawać się złudzeniom: nie mówiąc już o tem, że ostatecznym celem wykształcenia artystycznego nie powinno być wirtuozostwo, stwierdzić trzeba, że u licznych jego przedstawicieli, którym nadaje się miano „talentów", w oznaczeniu wszystkich, użyczonych im przez naturę darów, okres trwania ich mistrzowstwa wirtuozowskiego nie zawsze stoi w stosunku odwrotnym do wielkości talentu. A gdyby nawet wirtuoz mógł dojść do świadomego opanowania swojej sztuki jeszcze w czasie tego okresu, trudno sobie wyobrazić, by osobiste jego zainteresowanie się uczniami doszło aż do zwierzenia się przed nimi z tajemnic własnej duszy, do odkrycia wszystkich jej tajników artystycznych, czego się przecież od nauczyciela powinno wymagać. Z pewnością nie jest on barbarzyńcą — ale skądże ma czerpać natchnienie, usposobienie pogodne i hrmonijne, a przedewszystkiem siłę o nie słabnącem nigdy napięciu, konieczną w tak trudnym i odpowiedzialnym zawodzie? Prawie zawsze jest przecież sam praktykiem, a każdą lekcję—czy to prywatnie, czy w zakładzie udzieloną, traktuje tylko jako dodatek do zbyt nizkiej płacy, otrzymywanej na tem stanowisku. Jak znaleźć może, przy swej wytężającej pracy, jeszcze czas i możność, na studja anatomiczne i fizjologiczne, stanowiące podstawę wszelkich ćwiczeń mechanicznych? Nie ulega kwestji, że nauczyciel może się posługiwać w nauce własnem doświadczeniem i obserwacją, wybrać stosowny materjał do ćwiczenia i dawać uczniowi wskazówki na podstawie własnej metody, oraz prostować błędy, tyczące się dźwięku, rytmu, efektów dynamicznych i t. d., ale pod żadnym warunkiem nie wolno mu uczyć metodą, choćby najlepszą, której sam doskonale nie opanował. Mógłby przez to popaść w położenie bez wyjścia i musiałby przez wzgląd na ucznia poświęcić całą swą mozolnie nabytą wiedzę i zaczynać wszystko na nowo. Jako muzyk—wykonawca już choćby z popędu samozachowawczego nie dopuści do przewagi tendencji postępowej, a ten sam wzgląd nie pozwoli mu też interesować się odkryciami, dotyczącemi jego zawodu ubocznego, choćby tylko w interesie powierzonego mu ucznia.

Ale i do wirtuoza da się zastosować zdanie, rzadko przyznane, którego uzasadnienia szukać należy w poczuciu wartości własnego „ja": „Tajemnice moje należą do mnie"—wątpliwe jest tylko, czy wirtuoz zdoła tajemnice te zachować dla siebie na zawsze. Uczeń naszego wieku nie powinien wyprowadzać pojęcia sztuki z pojęcia umiejętności, ponieważ dopiero przez wiedzę do niej dochodzi. To też następujący ustęp z listu młodego Goethego do jego nauczyciela, Osera, brzmi jak objawienie: „Choć więcej teraz o sztuce myślę i czytam, niż nią samą się zajmuję, jednak dopiero gdy mam stanąć o własnych siłach czuję całą moją nieudolność. Jak prawdziwemi i zrozumiałemi wydają mi się teraz te dziwne słowa, że pracownia wielkiego artysty silniej potrafi oddziałać na początkującego filozofa, czy młodego poetę, niż uczelnia mędrca o światowej sławie. Któryż z dotychczasowych moich nauczycieli uznał mnie za godnego słowa zachęty? Ganili mnie, albo chwalili tylko, a nic tak zabić nie może zdolności".

Ale czy nasi wirtuozi — nauczyciele są rzeczywiście wirtuozami w tym zawodzie?

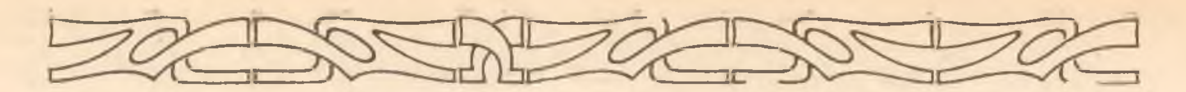


Tu należy wspomnąć o jeszcze jednym typie uczących egoistów, mającym między nauczycielami dość licznych przedstawicieli. Natury takie zdradzają się już w szkole zazdrosnem uchylaniem się od wszelkich objaśnień teoretycznych i praktycznych demonstracji przed innymi kolegami; przy bliższem poznaniu widzi się jasno, że postępowanie takie nie wypływa z osobistej złośliwości, ale z bezgranicznej ambicji, opanowującej umysł tych młodych artystów. Pomiędzy mymi uczniami kilku było takich, którzy często dawali mi sposobność zastanawiania się nad tym ustępem mego artykułu. I tak jeden z adeptów, który niestety zbyt wcześnie zaczął publiczne występy, w naiwności swej wyraził się raz zupełnie szczerze o starszym koledze i rywalu: „Żeby tylko ten X. umarł!" Inna znów uczennica powiedziała otwarcie: „Nie odkryłabym nigdy przed moim uczniem, czy kolegą, *jak* coś robię".

Przykłady te nie zadziwią nikogo, kto zajmował się choć trochę istotą wirtuozostwa. Egoiści tacy dorosłszy i zająwszy stanowisko profesorów, [nie będą się nigdy czuli w moralnym obowiązku objaśnienia swych kolegów, czy uczniów co do nabytej przez siebie metody (oczywiście tylko w tym wypadku, gdy doszli do pełnej świadomości w tym względzie); nie skłoni ich do tego ani poczucie obowiązku, ani proste uczucie przyjaźni i życzliwości; nie są oni wcale nauczycielami we właściwem tego słowa rozumieniu i boją się, by nie przyczynić się czemkolwiek do sławy swych rywalów. Postępują po prostu tak samo, jak kupiec, który nie rozumiałby swego interesu, gdyby z jakiegokolwiekbądź altruistycznego popędu, zdradzał konkurentom wszystkie swe tajemnice i szanse kupieckie. Próżność chyba tylko lub potrzeba wypowiedzenia się mogłaby tu rozstrzygać, ale właśnie te motywy najmniej wchodzą w grę u wirtuozów. To też najczęściej radzi sobie nauczyciel w ten sposób, że otoczywszy się nimbem wiedzy, da uczniowi parę ogólnikowych uwag, bliższe zaś wskazówki zostawia na później, zalecając uczniowi na razie jak najpilniej ćwiczyć; im więcej, tem lepiej.

I tak w czasie na studja przeznaczonym, nauczyciel z reguły wskazuje uczniowi zawsze ten sam, stereotypowym zwyczajem przekazany, lub przez wyższą powagę przepisany materjał do ćwiczenia, czasem może mu nawet coś przegra, zresztą spuszcza się na talent ucznia, który przychodzi mu z pomocą o tyle, o ile jest w gruncie rzeczy właściwie tylko instynktownem uchwyceniem tego, co racjonalne, nawet i bez właściwego kierunku.

Wyłożenie powinności nauczyciela, jego wyszkolenie i przygotowanie do zawodu nauczycielskiego pozostanie próżnem usiłowaniem tak długo, dopóki każdy czujący w sobie powołanie artysty, nie okazuje zamiłowania i ochoty do tego zawodu. Józef Joachim mówi w przedmowie do I tomu szkoły skrzypcowej Joachima-Mosera: „Zawsze musiałem sobie powstarzać, że powodem utrudnionej pracy nauczyciela jest niedostateczne przygotowanie ucznia, że jednolite wykształcenie wszystkich duchowych i technicznych zdolności, potrzebnych w zawodzie artystycznym nie było traktowane dość sumiennie w poprzedniej nauce". Ciekawe jest jednak świadectwo nauczyciela Joachima, Hellmesbergera, które doszło do naszej wiadomości z czasów młodości Joachima: opowiada on o niesłychanie sztywnym sposobie prowadzenia smyczka przez Joachima, co doprowadziło go do przekonania, że uczeń ten nigdy daleko nie zajdzie. Dopiero gdy Ernst usłyszał go grającego posłał go do Józefa Böhma, nauczyciel ten w przeciągu trzech lat zdołał błąd ten zupełnie usunąć, co zdawało się rzeczą niemożliwą, a sposób prowadzenia smyczka przez Joachima, zaniedbany przez pierwszego jego nauczyciela, Serwaczyńskiego, stał się teraz swobodnym i naturalnym. Dr. Steinhausen zaś w dziele p. t. „Fizjologia prowadzenia smyczka" (Breit-

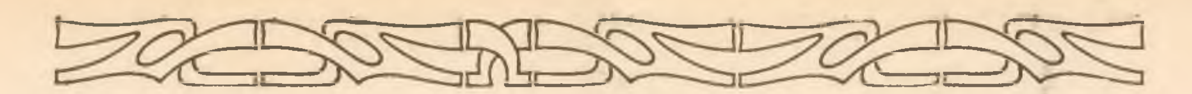


kopi i Härtel, Lipsk, 1903 r.), czytuje słowa sławnego du Bois-Raymond'a, który podnosi smyczkowanie Joachima, jako przykład najdoskonalszej pracy muskułów.

Prawda, że Joachim był wtedy bardzo młody, ale w każdym razie dopiero nauczyciel jego poznał się na tem, że był źle prowadzonym. Jakimi zaś środkami pomocniczymi rozporządza przeciętny talent, by odczuć, że idzie pewnym i dobrym kierunkiem. Żadnemu z młodych adeptów sztuki, wytrwale do celu dążących, nie jest z pewnością obce deprymujące uczucie, że mu jeszcze czegoś nie dostaje — a jeśli nawet produkcje jego znajdą poklask i uznanie, czy to w prywatnem kole znajomych, czy to na publicznej arenie, braki te zawsze boleśnie dadzą mu się odczuć, jeśli nauczyciel nie posiada daru rozpoznania ich. Uczeń taki będzie się nieustannie starał odnaleść nieznane mu przyczyny, które mimo największych starań uniemożliwiają mu wykonanie artystyczne, zbliżone do pierwowzoru i odpowiadające odczuciu wewnętrznemu i nie pozwalają płynąć natchnieniu z całą swobodą i niekrępowaniem. Gorzkie to uczucie, obce dyletantom, zakochanym w swej osobie i grze, jest „kategorycznym imperatywem" poważnie myślącego artysty, a równocześnie sprzymierzeńcem nauczyciela.

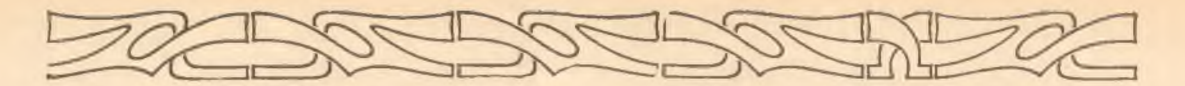
Jeśli uczeń nie jest jeszcze zdolny dociągnąć gry swej do djapazonu tej, którą słyszy w duszy, jest to w pierwszej linji rzeczą sumiennego nauczyciela przez stosowny kierunek, przez odkrycie skrępowanego członka, stanowiącego mechaniczną przeszkodę, uwolnić od niej systematycznie wszystkie czynne w grze stawy, członki, ścięgna i muskuły. Uczeń nie wie nic o położeniu danego ścięgna: naraz przystępuje do studjowania etiudy, która nosi piękny tytuł „Ćwiczenia dla rozciągnięcia ręki" („Streckübungen") i znajduje w niej trudne ustępy, które ma grać czysto już do następnej lekcji; idzie więc do domu i ćwiczy. Prawdopodobnie jednak mały jego palec okaże się jeszcze za krótki i interwal c-f na strunie E sprawia mu trudność; nie wie jeszcze, że normalna ręka przezwycięża go z łatwością i że później przychodzą jeszcze większe odległości i to skomplikowane dodaniem innych tonów, wchodzących między tony interwalu i innemi kombinacjami. Ma powiedziane, że do następnej lekcji etiuda pójść musi, więc radzi sobie, jak może: nie zwraca po prostu wcale uwagi na to, że ręka prawa opada nizko i powierzchnią swą dotyka aż szyi skrzypiec i w ten sposób dosięga c; pierwszy palec jednak zsunął się tymczasem na fis, a skrzypce opadły na piersi; ale mniejsza o to, cel został osiągnięty. Gdyby uczeń ujrzał teraz zdjęcie momentalne własnej swej postaci, wolałby z pewnością dalej grać nieczysto, niż czysto w ten sposób; właściwie nie robi on wcale ćwiczeń dla rozciągnięcia ręki w całem tego słowa znaczeniu, tylko zwyczajnie sobie gra i ćwiczy, przyczem cały szereg czynników ubocznych odwraca jego uwagę od pracy właściwej. I tak: musi czytać nuty, uważać na czystość tonu, na prowadzenie smyczka, musi liczyć i t. d. Ćwiczenie takie znuży go fizycznie i duchowo do tego stopnia, że już po upływie godziny porzuci tę etiudę, a weźmie się do studjowania takiej, w której niema ani jednego podobnie trudnego interwalu.

Zwłaszcza przy dzisiejszym masowym charakterze nauczania, wykazującym tyle złych stron, jest zupełną niemożliwością nawet w najlepiej prowadzonych konserwatorjach, by nauczyciel mógł zająć się tak sumiennie, tak wyłącznie każdym uczniem z osobna, iżby ten mógl się uchronić od błędów w nauce. Widuje się z nim tylko dwa razy na tydzień, a czas, który może mu poświęcić, jest, nawet w najlepszym razie, stanowczo za krótki. Nauczyciela więc winić w tym wypadku nie można; powodu tych złych stosunków szukać należy znacznie głębiej. Przeciętny nauczyciel, nie będący jakąś niebywałą atrakcją, otrzymuje za swoje „zajęcie



uboczne“, w rzeczywistości tak niesłychanie ważne i wszystkie jego siły zużywające, zapłatę stosunkowo bardzo małą, z której stanowczo nie byłby w stanie wyżyć. Ale uczeń prócz nauczyciela nie ma żadnego innego doradcy — on jeden przecież ma obowiązek wiedzieć, co sprawia uczniowi specjalne trudności, on powinien o ile możności codzień kontrolować go, dawać mu potrzebne wskazówki, wypytywać, jaki problemat najwięcej go zajmuje i które miejsca podczas wykonania najwięcej go kosztowały wytężenia fizycznego. Z pomocą swoich wiadomości fizjologicznych powinien przeprowadzić ucznia szczęśliwie przez takie martwe punkta, nawet chociażby sam nie był nigdy doznał podobnych trudności. Doświadczony w swej praktyce nauczyciel widzi i słyszy, że jednemu z uczniów dane miejsce pójdzie z łatwością, podczas gdy inny mimo największych starań wcale go nie pokona, a nigdy prawie nie jest tu powodem brak pilności. Uzbroić się w cierpliwość w takim wypadku i pocieszać ucznia, że później będzie lepiej, stanowczo nie wystarczy; przy dzisiejszym stanie znajomości wszystkich praw fizjologicznych, przed studjowaniem których tak się broni każdy z naszych muzyków praktycznych, postępowanie takie jest w każdym razie nie na miejscu i przeciąga jeszcze i tak już przydługi czas studjów. Nie ulega wątpliwości, że pilne ćwiczenie odpowiednich członków może naprawić błędy i niedostatki natury technicznej, jeśli jednak uczeń ma się nauczyć myśleć samodzielnie i technicznie, powinno mu się koniecznie wskazać, w czem leży tego przyczyna, by nie popadł w nowe błędy; taka zbytnia pilność i wielkie ćwiczenie bowiem najłatwiej mogą się stać tego powodem, że wejdzie na zupełnie fałszywą drogę. Ale i inną jeszcze obserwację musiał zrobić niejeden nauczyciel, czy uczeń; obserwację, którą chcę tu powtórzyć, a która dowodzi, że nic tak nie przeszkadza postępom w nauce, jak zbytek uwag, następujących bezpośrednio jedna po drugiej, z których naprawdę ani jedna nie została wprowadzona w życie.

Zauważyłem u moich uczniów, i to u tych właśnie, którzy najbardziej serjo traktowali naukę i najwięcej do niej przykładali starań, że nieraz już po kilku minutach wspólnej pracy napadało ich ziewanie, które z trudem usiłowali stłumić. Początkowo czułem się tem trochę dotknięty, ale przedewszystkiem dziwiło mnie to, gdyż byłem o tem przekonany, że zainteresowanie do nauki tych właśnie uczniów jest wielkie. Chcąc zbadać, co mogłoby być powodem tego niezrozumiałego dla mnie zjawiska, musiałem wpierw sięgnąć wspomnieniem w lata mej własnej nauki, kiedy to też przeważnie po pewnym czasie ulegałem podobnemu znużeniu; odczuwałem wówczas niezupełnie określone pragnienie powtórzenia i zrealizowania tego, co właśnie słyszałem, w spokoju i samotności, podczas, gdy umysł mój zmuszony był dalej jeszcze przyjmować coraz nowe wiadomości. Pewnego razu przy podobnej sposobności jeden z uczni poprosił mnie zupełnie otwarcie, bym go uwolnił, ponieważ nie może już dalej uważać, jeżeli chce zapamiętać to, co dotychczas usłyszał. Nie ulega kwestji, że więcej znaczy pojąć doskonale jedną, jedyną regułę wraz z jej uzasadnieniem, niż przestrzegać skrupulatnie, by nie uronić ani minuty z godziny na wykład przeznaczonej. Powszechnie przyjęty ten sposób udzielania i pobierania nauki jest oszukiwaniem samego siebie i bezsensownem przeniesieniem punktu widzenia, z jakiego ocenia się pracę dziennego wyrobnika na pole sztuki. Przeważna część czasu trwania lekcji staje się nieznośnym przymusem dla nauczyciela, który nie może iść dalej, dopóki uczeń rzeczy jakiej nie pojął choć w połowie, ten zaś znajduje się w niebezpieczeństwie zapomnienia rzeczy, którą właśnie usłyszał i dopiero co pojął, dla następującej. Początkujący zwłaszcza więcej będzie korzystał i szybciej postępował przy codziennej lekcji, choćby ta trwała tylko kilka minut, niż przy godzinnej raz lub dwa razy w tygodniu, i to *nie* ze względu na kontrolę, tak potrzebną z po-

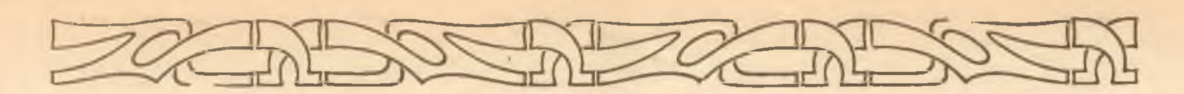


cząstku. Uczeń taki zmuszony grać, jakkolwiekbądź umie, przedstawia widok wprost litość wzbudzający: każdy najmniejszy ruch połączony jest z niezliczonemi trudnościami, każde poruszenie, do gry należące, wywołuje najkomiczniejsze miny, każdemu pociągnięciu smyczka towarzyszy głośny pomruk, czy stękanie, wykrzywienie ust, wyciąga nogę, raz jedną, raz drugą, jednem słowem już po upływie kilku minut czuje się zupełnie z sił wyczerpanym. A gdy wreszcie pokona te trudności mechaniczne, ledwo pojął, jak się ma obchodzić ze skrzypcami, już ma grać.

Właśnie u skrzypków, stanowiących największy procent pomiędzy uczniami, z których rekrutują się przyszli muzycy zawodowi, może łatwo złe ustawienie palców, nieprawidłowości w zmianie pozycji, prowadzenie smyczka według fałszywej zasady stać się powodem niedostatecznych postępów. Ale ten sam skutek może wywołać zły kierunek ucznia, powierzchowne udzielanie wskazówek, a gra taka, nie przerwana zawczasu, przyprawia ucznia później o ciężkie straty, z których on sam nigdy sobie jasno sprawy zdać nie potrafi, dopóki mu inny nauczyciel nie zwróci na to uwagi. Jeśli uczeń, robiąc postępy w grze, znajdzie sposób obejścia tych błędów, bądź z pomocą większego nakładu siły, bądź też przez przybranie odpowiedniej pozycji ciała, nie znaczy to, by je tem samem usunął. Zawsze pamiętać musi o zasadzie swobodnego ruchu palców i ramienia, o tem, że broda jego ma spełniać funkcję jednej z części śrubstaka i t. d. A jeśli nie jest na tyle szczęśliwym, by z pomocą trafnej wskazówki nauczyciela w porę rozpoznać główną przyczynę zła, to wcześniej czy później spostrzeże pewnego pięknego dnia, że tak dalej iść nie może i będzie zmuszony rozpocząć wszystko na nowo, ale na lepszej, pewniejszej podstawie. Wypadki jednak, w których takie przerzucenie się z jednej metody na drugą jest wogóle możliwe, są dość rzadkie, i tylko bardzo młodzi i energiczni artyści mogą spodziewać się powodzenia na tej drodze.

III.

Powiedziałem, zresztą zbytecznie, że nauczyciel powinien doświadczeniem swojem zastąpić uczniowi ów szerszy pogląd, którego mu zbywa i kontrolę i wpajać mu prawidła techniki, a tem samem i sztuki. Ale kto jest dziś na tyle szczęśliwy, by wogóle znalazł takiego kierownika? Uczeń jakiegokolwiek nauczyciela prywatnego, pobierającego zaledwie kilkadziesiąt groszy jako jednorazowe honorarjum, albo też taki, który pada ofiarą nauki zbiorowej, rzadko kiedy potrafi odnaleść drogę do prawdziwej sztuki; a później, gdy trudności takie zwiększą się jeszcze, inne wymagania, które już z natury rzeczy stawia mu nauka w konserwatorjum, staną mu na przeszkodzie w poprawieniu tego błędu zasadniczego, raz poznanego i uznanego, choćby miał nawet potemu najlepszą wolę. Gruntowna poprawa fałszywej metody, o ile wogóle ma być rzeczywiście uwieńczona powodzeniem, wymaga przedewszystkiem zupełnej przerwy studjów na dłuższy czas, po upływie którego przeuczanie musi być stosowane ogromnie ostrożnie, jeśli uczeń nie ma sobie zaszkodzić raz na zawsze gwałtownymi eksperymentami. Również niekorzystnem dla nauki, ale ogólnie przyjętem nawet w pierwszorzędnych konserwatorjach jest powierzanie wybitnym siłom artystycznym tylko najwyższych klas i tylko na parę miesięcy; zakład bowiem nie jest w stanie zwrócić godzin, opuszczonych wskutek wyjazdu pedagoga na koncerty. Często też, w angażowaniu takich artystów, których imię samo ma moc cudownie przyciągającą, większą rolę gra reklama, niż względy natury pedagogicznej. Klasy średnie instrumentalne (z wyjątkiem fortepjanu)



zatrudniają przeważnie muzyków, czynnych w orkiestrze, która sama już zabiera wszystkie ich siły na swe wyłączne usługi; najważniejszą zaś naukę, bo samych początków w wielu konserwatorjach otrzymuje uczeń w najlepszym razie w klasie przygowawczej, której siły nauczycielskie rekrutują się z uczniów klas wyższych. A w każdym razie wątpliwem jest, czy tak młodzi nauczyciele, nie mający jeszcze pod tym względem żadnego doswiadczenia, potrafią dać podstawy całej nauki późniejszej.

Znam wiele takich przykładów, gdzie uczeń, ktory od samego początku nie miał szczęścia trafić na prawdziwie dobrego nauczyciela, któryby się nim sumiennie zajął, nabył wprawdzie przez nadzwyczajne ćwiczenia z biegiem czasu i postępu zwykłą rutynę w grze, pokrywającą pozornie wszystkie głębsze braki, i pewny był powodzenia. Ale później, czy to wskutek zmiany nauczyciela, czy pouczenia innego kolegi, często też dzięki własnej intuicji — w każdym razie przyjdzie kiedyś chwila, w której zrozumie jasno, dlaczego mimo żelaznej pilności i niezaprzeczonego talentu (gdyż w przeciwnym razie nie byłby przecież wcale przyjęty do zakładu), nie gra tak, jakby mógł; dlaczego nauka nie idzie mu coraz łatwiej, ale przeciwnie. Od tej chwili zaczyna zastanawiać się zupełnie na serjo, czy nie byłoby rozsądniej zaprzestać wogole dalszych studjów, albo też rozpocząć nauki na nowo na lepszej podstawie, choćby ze stratą kilku lat. Niemożliwe jest, by wraz ze zrozumieniem, że fałszywą jest droga, którą się postępuje, nie runął od razu cały gmach, dzieło mozolnej pracy kilku lat, ale na złych wzniesione fundamentach. Jeśli jednak motywem wykształcenia artystycznego staje się nadzieja zysku pieniężnego i żelazny przymus, naturalnem tego następstwem są choroby i porażenia, przerwy w nauce dla kuracji, często kosztownych, lub też konieczność zmiany zawodu.

(*D. n.*).

Nowości wydawnicze.

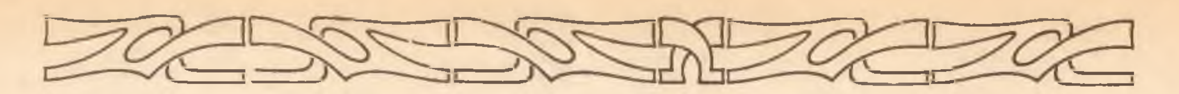
= **Adolf Ruthardt**: I. C. Eschmanns *Wegweiser durch die Klavier-Literatur*. 7 wyd. (Hug & Co. Lipsk).

Ukazujący się w nowem wydaniu „Przewodnik“ Ruthardta posiada ustaloną sławę w kołach pianistów. Nie jest to rojny od tytułów, mechanicznie zestawiony rejestr najrozmaitszych utworów fortepjanowych, ułożonych według stopnia trudności, lecz krytyczny obraz fortepjanowej literatury w jej historycznym rozwoju, pełen trafnych uwag i cennych wskazówek, podyktowanych doświadczeniem pedagoga i wykwintnym smakiem artysty.

Punkt ciężkości pracy spoczywa na literaturze klasycznej; może zbytnie zaakcentowanie klasycyzmu czyni stanowisko autora konserwatywnem, lecz jeśli zważymy, że za podstawę nowoczesnego stylu i techniki fortepjanowej przyjmuje autor muzykę Bacha i Chopina, to ów „konserwatyzm“ autora ukaże się nam w niezbyt jaskrawem świetle.

Przyjmując utarty w dydaktyce fortepjanowej podział nauki na 7 stopni, układa autor materjał według tej zasady i dostosowuje do każdego roku literaturę fortepjanową.

W pierwszym rozdziale pomieszcza niezwykle bogaty przegląd szkół, ćwiczeń czysto technicznych i etiud, uwzględniając także i literaturę fortepjanową na lewą rękę i charakteryzując w zwięzły i trafny sposób każde z wybitniejszych dzieł literatury pedagogicznej, podczas gdy drugi rozdział zawiera utwory, mające wyłącznie cel artystyczny na oku, zestawione według stopnia trudności, począwszy od bogato dzisiaj rozwiniętej literatury dziecęcej do skomplikowanych utworów polifonicznych i cyklicznych z towarzyszeniem orkiestry. Artystyczne tendencje „Przewodnika“ stwierdza ustęp o utworach „salonowych“: muzykę salonową pojmuje autor w najszlachetniejszem znaczeniu, odrzucając



wszystko, co goni za efektem zewnętrznym i potrąca o granice banalności i trywialności: nazwiska jak Ascher, Bądarzewska, Goria i liczny zastęp fabrykantów najlichszego surrogatu muzyki, którzy przyczynili się do wypaczenia estetycznego smaku całego pokolenia, znikają i ustępują miejsca kompozytorom, których utwory przedstawiają rzetelną wartość, zdolną podnieść istotnie poziom muzycznej kultury. Wprawdzie i niektóre utwory Chopina podciąga autor pod miano muzyki „salonowej“ ze względu na ich wytworność i subtelną lekkość, lecz zaznacza przytem, że muzyka Chopina, pozbawiona konwenansu i niepodległa modzie, stoi ponad pojęciem muzyki „salonowej“ i stanowi odrębny rodzaj poezji muzycznej, owianej duchem najgłębszego artyzmu.

Wiele smaku i zmysłu krytycznego wykazuje rozdział o muzyce fortepjanowej na 4 ręce, obecnie wraz z muzyką komnatową zaniedbanej; prócz utworów orginalnych spotykamy wiele transkrypcji, ważnych do poznania kompozycji orkiestralnych, wokalnych i dramatycznych.

Mniej samodzielności w porównaniu z poprzednimi posiada rozdział o fortepjanowej muzyce komnatowej w połączeniu z innymi instrumentami; tu bowiem posługuje się autor wskazówkami, przyjętemi z „przewodnika A. Tottmanna. Cennym dodatkiem są uwagi o najważniejszych wydaniach klasycznej muzyki fortepjanowej i podana na końcu biblografija wybitnych książek o muzyce, ważnych choćby z ogólnego stanowiska kulturalno historycznego.

Szczególną zaletą „Przewodnika“ Ruthardta stanowi fakt, że autor nie rozpatruje literatury fortepjanowej z jednego ciasnego punktu widzenia, nie narzuca apodyktycznie swego zdania, lecz stara się w bezstronny i sprawiedliwy sposób wydobyć z najsprzeczniejszych nawet kierunków żywotne pierwiastki i ogarnąć możliwie rozległy horyzont muzyczny. Wywodząc styl muzyki nowoczesnej od Chopina, ze szczerą sympatją traktuje autor tak muzykę młodo-rosyjską, jak w ogóle wszystkie te utwory, które wykazują ślady chopinowskiego wpływu. Z polskiej muzyki fortepjanowej poza Chopinem spotykamy znikająco mało: A. Kątski, I. F. Dobrzyński. M. Lewandowski, Moniuszko, Nowakowski, Noskowski, Zarembski, Stojowski, Zarzycki, Żeleński i Paderewski — oto wszystko.

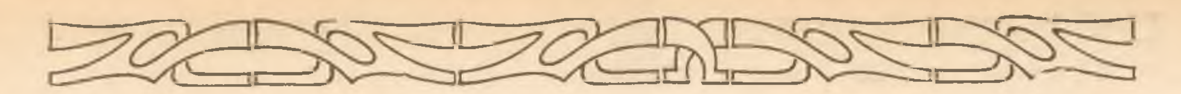
Dr. J. W. Reiss.

= **Max Grünberg** Methodik des Violinspiels. (Breitkopf & Härtel. 1910).

Z cyklu „*Handbücher der Musiklehre*“, wydawanego przez Ksaw. Scharwenkę i traktującego w zwięzłych monografjach zasadnicze problemy motodyki, pedagogiki i estetyki muzycznej pojawił się niniejszy podręcznik jako tom piąty, przeznaczony w pierwszej linji dla gieneracji początkujących i niedoświadczonych pedagogów gry skrzypcowej. Autor nie zamierza pisać „szkoły“ skrzypcowej, lecz stara się zapomocą słowa sformułować zasady, na których opierają się funkcje skrzypcowe, przyczem nie myśli ograniczać swobody nauczyciela przez skostniałe formuły scholastycznej dogmatyki, ani przez postawienie jednej zbawiennej metody dydaktycznej. Nie da się zaprzeczyć, że dzisiaj zadanie nauczyciela jest o wiele trudniejsze i rozleglejsze, aniżeli dawniej, gdyż zatarły się różnice i granice odrębnych „szkół“ jak np. francusko-belgijskiej lub niemieckiej i na miejsce dawniejszej „specjalizacji“ skrzypek dzisiejszy musi ogarnąć wszystkie gałęzie swej sztuki i opanować całą literaturę.

Metodę swą opiera autor na racjonalnej zasadzie fizjologicznej, ugruntowanej w sposób naukowy przez Steinhausena (Physiologie der Bogenführung); do gry skrzypcowej konieczne są pewne warunki anatomiczne; ważną rolę odgrywa wielkość instrumentu, gdyż niedostosowany do wieku instrument pociąga dla gry fatalne następstwa. Pierwsze ćwiczenia należy wykonywać w środku smyczka i niezwykle ostrożnie i systematycznie uczyć użycia całej jego długości ze względu na skomplikowane ruchy ramienia; stanowczo należy zarzucić metody, używającej *równoczesnego* ćwiczenia palców i smyczka, gdyż uczeń staje bezradny przed mnóstwem radności, które tylko drogą powolnej i konsekwentnej wprawy zwalczać się nauczy (zasadniczy błąd skrzypcowej szkoły Górskiego!); dopiero przez prawidłowe pociągnięcie i prowadzenie smyczka gra skrzypcowa zdoła odpowiedzieć estetycznym wymogom sztuki: skrzypkowie wirtuozi nietylko wydobywają najsubtelniejsze odcienia dynamiczne, ale potrafią charakteryzować dźwięki, nadając im specyficzny koloryt, wypływający z subjektywnego odczucia i temperamentu wykonawcy.

Z dawną metodą, rozpoczynającą naukę od gamy C-dur (na G-strunie) należy zerwać, a natomiast rozpocząć ćwiczenia palcowe od struny D lub A, gdzie palce wszędzie zajmują jednakową pozycję, gdyż



trudno wymagać od początkującego, by cofając pierwszy palec do f^2 na E-strunie, mógł niewprawną ręką wydobyć czysty ton.

Autor podtrzymuje dawniejszy podział na siedm głównych pozycji, lecz żąda uwzględnienie zmian w obrębie każdej pozycji ze względu na podwyższenia lub obniżenia chromatyczne. Główny nacisk winno się położyć na studjowanie gam tak djatonicznych, jak chromatycznych, gdyż od tego zawisło oponowanie techniki i najbardziej skombinowanych pasaży (szczególnie godne polecenia: Ed. Nadauda „Praktische Tonleiterstudien“). Szczegółowo rozwodzi się autor nad ornamentyką muzyczną, gdyż zaznajomienie się z ozdobnikami i trafne rozwiązanie nieodzowne jest do stylowego odtworzenia dawniejszych utworów skrzypcowych zwłaszcza z wieku 17 i 18.

W końcu nie należy zaniedbywać jednego środka, który może przyczynić się do zaostrzenia słuchu i do wyrobienia śpiewności tonu: śpiewać poszczególne interwale i okresy melodyjne, gdyż kto czysto zaśpiewa, ten czysto zagra. Niezmiernie ważną podporą nauki jest racjonalne ćwiczenie i przetrawienie przerobionego materjału; najbardziej zabójczą rzeczą jest całogodzinne mechaniczne ćwiczenie bez pracy intellektu i świadomości celu; zapominając, że cały aparat techniczny służyć ma wyłącznie do zrozumienia i odtworzenia duchowej treści utworu, stanie się skrzypek automatem lub akrobatą muzycznym, dla którego muzyka będzie obcym, niezrozumiałym światem.

Mnóstwo przykładów muzycznych, rozjaśniających kwestje teoretyczne lepiej aniżeli długie wywody i dedukcje naukowe, nadają szczególną wartość książce niniejszej, w której i wytrawny pedagog znajdzie niejedną pobudkę myślową i odniesie niewątpliwą korzyść z systematycznie nagromadzonego kapitału doświadczenia.

Dr. J. W. Reiss.

Kronika.

= KAROL SZYMANOWSKI pracuje nad wielkim poematem symfonicznym, którego tytuł zachowaje w tajemnicy i wykończa sonatę na fortepjan.

= GRZEGORZ FITELBERG pracuje nad wykończeniem i zinstrumentowaniem poematu symfonicznego Mieczysława Karłowicza „Dramat na maskaradzie”.

Dzieło to p. Fitelberg włączy do programu swoich koncertów w Wiedniu, Berlinie i Monachjum, które zamierza urządzić w nadchodzącym sezonie koncertowym.

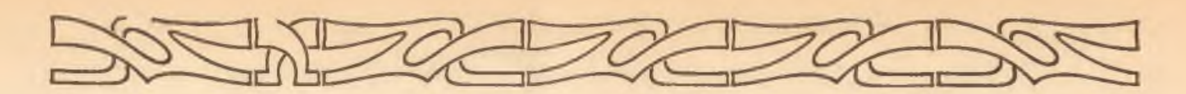
= D. 27-go z. m. w Rostowie nad Donem podczas koncertu w klubie handlowym wystąpił jako solissa p JÓZEF OZIMIŃSKI. Prasa miejscowa z wielkiem uznaniem wyraża się o talencie artysty.

= JAN MAJERSKI, tenor bohaterski, odniósł niezwykły sukces w Antwerpji. Krytyka podnosi jednogłośnie pierwszorzędne warunki głosowe, niezwykłą deklamację doskonałą interpretację i stawia go w liczbie pierwszorzędnych tenorów świata. Mistrzowskiem odśpiewaniem Liebeslied'u Zygmunta rodak nasz wprowadził w podziw słuchaczy.

= ZWYCIĘSTWO POLKI. Pisma paryskie donoszą o nowym tryumfie, jaki odniosła na konkursie czasopisma „Musica“ rodaczka nasza, utalentowana pianistka, panna Eugenja Galewska. Wyszedłszy zwycięsko z próby wstępnej, p. Galewska uczestniczyła w konkursie ostatecznym i w wyniku otrzymała złoty medal. Uznanie to zdobyte na obczyźnie, wymownie świadczy o talencie młodej pianistki i wróży jej świetną karjerę artystyczną. Zaznaczyć należy, iż p. Galewska już wielokrotnie występowała na estradach w Paryżu, zyskując za każdym razem gorące uznanie publiczności i pochwały krytyki. W jesieni młoda pianistka przyjmuje udział w wielkim koncercie symfonicznym Colonna i innych, następnie zaś uda się do Londynu celem wzięcia udziału w jednym z większych koncertów.

= ORYGINALNY POMYSŁ UCZCZENIA PAMIĘCI CHOPINA. Dziennik londyński „Standard“, w celu uczczenia setnej rocznicy urodzin Chopina, wystąpił niedawno z oryginalnym projektem ufundowania w szpitalu londyńskim „łóżka im. Chopina“ dla chorego na płuca. Pomysł pożyteczny, ale bądźcobądź dziwaczny.

= ZE LWOWA. Uroczyste zamknięcie roku szkolnego w konserwatorjum gal. Towarzystwa muzycznego we Lwowie odbyło się we czwartek 29 czerwca, w wiel-



kiej sali koncertowej w obecności członków Wydziału i grona nauczycielskiego. Uroczystość zagaił przemową Andrzej książe Lubomirski, prezes gal T wa muzycznego, do licznie zebranych uczniów i gości, zaznaczając, że rok ubiegły wykazał znowu cyfrę zgórą 500 uczniów, czem udowodnił, że napływ do konserwatorjum jest wynikiem istotnej potrzeby społecznej, wiary w naszą szkołę i zaufania do grona nauczycielskiego. Konserwatorjum nasze—mówił czcigodny prezes—kieruje się stale pewną konsekwencją w rozwoju, właściwą tylko instytucjom wzrosłym z racjonalnej potrzeby, na zdrowych zasadach. Kończąc swoją przemowę, zwrócił się z serdecznym apelem do zebranej młodzieży, a w szczególności do abiturjentów, którzy w roku bieżącym ukończyli naukę, ażeby odchodząc z tego przybytku sztuki w szeroki świat, dbali o godność naszej polskiej muzyki, jej służąc, czy to jako twórcy, czy jako wykonawcy, czy wreszcie jako wychowawcy maluczkich.

Następnie jeden z profesorów konserwatorjum odczytał katalog abiturjentów, poczem nastąpiło rozdanie dyplomów, które otrzymali: (pianiści) Janina Bodnarówna, Helena Borowiecówna, Marja Chrucka Marja Derynżanka, Jadwiga Hubertówna, Marja Kowalska, Marja Krenzlówna, Tadeusz Majerski, Jadwiga Nowosielecka, Zofia Ptaszyńska, Mieczysław Romański, Jadwiga Skwarczyńska, Olga Sochocka, Stefanja Wepperówna, Marja Witoszyńska i Stanisława Zawadzka, oraz (skrzypkowie) Stanisław Dąbrowski i Anna Weissberżanka.

Z żałobnej karty.

FELIKS MOTTL.

2 lipca zmarł w Monachjum wybitny muzyk niemiecki Feliks Mottl, znany zwłaszcza jako gienjalny kapelmistrz i znawca dzieł Wagnera. Czynom kapelmistrzowskim Mottla poświęca dr. Chybiński na innem miejscu obszerniejszy artykuł.

KAZIMIERZ HOFMAN.

W Berlinie w nocy z 6 na 7 lipca zmarł Kazimierz Hofman, ojciec słynnego wirtuoza Józefa, sam swego czasu dobrze znany pianista, kapelmistrz i kompozytor. Urodzony 1842 r. w Krakowie, tak wczesnym wieku okazywał zdolności muzyczne, że mając lat dziewięć kształcił się w konserwatorjum wiedeńskiem, które ukończył chlubnie w r. 1856, dalsze zaś studja odbył u Debrois van Bruycka Powróciwszy do Krakowa, w poczuciu potrzeby wykształcenia wszechstronnego, z energją zabrał się do nauki w gimnazjum krakowskiem, które ukończywszy, przeszedł na uniwersytecie Jagiellońskim kurs filozofji. W r. 1868 objął stanowisko kapelmistrza w teatrze krakowskim. Pozostał na niem do r. 1878, poczem zamieszkał w Warszawie, jako profesor harmonji w warszawskim instytucie muzycznym i kapelmistrz Opery. Niezależnie od pracy na chleb powszedni ś. p. Hofman poświęcał się kompozycji. Wielką popularność zdobyła jego opertka „Żacy krakowscy“, poza którą napisał operetki: „Sen filozofa“ i „Dziatwa syreny“, muzykę do „Nocy świętojańskiej“, do „Emigracji chłopskiej“, baletu „Robert i Bertrand“ i „Boruta“ do trzeciej części „Krakowiaków i górali“ i „Balladyny“. Około r. 1883 nastąpił kres działalności Hofmana, bo w owym czasie syn jego, Józef, liczący wówczas sześć lat, objawił wprost fenomenalny talent wirtuozowski.

Ś. p. Kazimierz Hofman, sam artysta subtelny, umiał ocenić wartość tego talentu i odtąd całkowicie czas swój oddał na usługi syna, poświęcając mu własną ambicję artystyczną. Śmiało rzec można, iż Józef Hofman nietylko życie ojcu zawdzięcza, lecz i sławę.

Od dwudziestu pięciu lat ś. p. Kazimierz Hofman mieszkał w Berlinie, motywując to pragnieniem, aby syn jego stale przebywał w jednym z centrów ruchu muzycznego.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 06, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja, Nowowiejska 18.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40 - 40.

Kierownicy chorów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 32.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 11
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 31 lipca).

16 lipca 1858 r. ur. się Eug. Ysaye.
17 „ 1871 r. um. Tausig.
17 „ 1837 r. ur. się Gernsheim.
18 „ 1849 r. ur. Hugo Riemann.
18 „ 1870 r. się Em. Młynarski.
19 „ 1873 um. Ferd. Dawid.
19 „ 1811 ur. się W. Lachner.
19 „ 1861 ur. się G. Lazarus.
23 „ 1734 r. ur. się Sacchini.
23 „ 1896 r. premjera „Goplany“ Zeleńskiego w Krakowie.
24 „ 1591 r. um. Gallus.
24 „ 1686 r. ur. się B. Marcello.
24 „ 1739 r. um. B. Marcello.
24 „ 1803 r. ur. się Ad. Adam.
26 lipca 1782 r. ur. się Field.
27 „ 1784 r. ur. się Onslow.
27 „ 1881 um. Lobe.
27 „ 1883 um. W. Doppler.
28 „ 1750 um. Jan Seb. Bach.
29 „ 1856 um. R. Schumann.
30 „ 1855 r. ur. się P. Maszyński.
30 „ 1861 r. ur. się Areński.
30 „ 1898 r. rozstrzygnięcie konkursu Paderewskiego.
31 „ 1550 r. ur. się Gallus.
31 „ 1828 r. ur. się Gevaert.
31 „ 1886 r. um. Liszt.
31 „ 1902 odsłonięcie tablicy pamiątkowej Chopina w Marjenbadzie.
